

5. Kholopov, Yu., Tsenova, V. (1993) Edison Denisov. M.: Composer. [in Russian].
6. Schnittke, A. (1999) Edison Denisov: articles, memoirs, materials // Light. Good. Eternity. In memory of Edison Denisov. M.: Moscow state. Conservatory. P. 272–289. [in Russian].
7. Shulgin, D. (1998) Recognition of Edison Denisov. M.: Composer. [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 26.09.2018

УДК 78.01/.08+782.1/784.95

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–2–193–203

Ван Лунчуань

<http://orcid.org/0000–0002–6702–4539>

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії

ОНМА ім. А. В. Нежданової

odma_n@ukr.net

АНТИНОМІЇ ТРАГІЧНОГО У СВІТЛІ МУЗИКОЗНАВЧОГО ПІДХОДУ

Мета статті — відкрити двоїсте значення трагічного як базової естетичної категорії та її вплив на формування виразової системи музичного мистецтва. **Методологія роботи** базується на естетичних, культурно-історичних та музикознавчих підходах до вивчення природи та смислового призначення трагічного, передбачає поглиблення текстологічного аналізу та нове розуміння явища стилю. **Наукова новизна** дослідження обумовлена запровадженням двох понять, що утворюють парну категорію трагічного та виявляють його антиномічну сутність, трагедійності та посттрагічного, що дозволяє ширше розглядати втілення трагічного протиріччя в музичному мистецтві. **Висновки** роботи вказують, що посттрагічне є важливим феноменом у культурі ХХ століття, особливо другої його половини, зумовлене розвитком музичної мови та розумінням провідних смислових завдань музики на рівні її стильових домінант, веде до відродження ідеї міфологізації музичної форми та сприяє новій гармонізації як музичних виразових засобів, так і соціальної свідомості, тому глибоко впливає на уявлення про музику як поетику в цілому і на конкретні композиторські жанрово-стильові підходи.

Ключові слова: трагічне, трагедійне, посттрагічне, музична поетика, стиль, стилістика, музична мова.

Wang Longchuan, applicant of the Department of Music History and musical ethnography ONMA them. A. V. Nezhdanova

Antinomy of the Tragic in the Light of the Muscular Approach

The purpose of the article is to discover the dual meaning of tragic as a basic aesthetic category and its impact on the formation of an expressive system of musical art. The methodology of work is based on the aesthetic, cultural-historical and musicological approaches to the study of the nature and semantic purpose of the tragic, envisages the deepening of textual analysis and a new understanding of the phenomenon of style. The scientific novelty of the research is due to the introduction of two concepts that form a pair of tragic categories and reveal its antinomic nature, tragedy and posttragic, which allows us to broadly consider the embodiment of the tragic contradiction in musical art. The conclusions of the work indicate that posttragic is an important phenomenon in the culture of the twentieth century, especially in the second half, due to the development of musical language and the understanding of the leading semantic tasks of music at the level of its style dominant, leads to the revival of the idea of mythologization of musical form and promotes new harmonization as musical expressions means, and social consciousness, therefore, deeply influences the idea of music as poetry in general and specific composer genre-style approaches.

Keywords: tragic, tragic, posttragic, musical poetics, style, style, musical language.

Ван Лунчуань, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии ОНМА им. А. В. Неждановой

Антиномия трагического в свете музыковедческого подхода

Цель статьи — открыть двойственное значение трагического как базовой эстетической категории и ее влияние на формирование выразительной системы музыкального искусства. Методология работы базируется на эстетических, культурно-исторических и музыковедческих подходах к изучению природы и смыслового назначения трагического, предусматривает углубление текстологического анализа и новое понимание явления стиля. Научная новизна исследования обусловлена введением двух понятий, образующих парную категорию трагического и обнаруживающих его антиномическую сущность, трагедийности и посттрагического, что позволяет шире рассматривать воплощение трагического противоречия в музыкальном искусстве. Выводы работы указывают, что посттрагическое является важным феноменом в культуре XX века, особенно во второй его половине, обусловлено развитием музыкального языка и пониманием ведущих смысловых задач музыки на уровне ее стилевых доминант, ведет к возрождению идеи мифологизации музыкальной формы и способствует новой гармонизации как музыкальных выразительных средств, так и социального сознания, потому глубоко

ко впливає на представлення о музиці як поезії в цілому і на конкретні композиторські жанрово-стильові підходи.

Ключеві слова: трагічне, трагедійне, посттрагічне, музичальна поезія, стиль, стилістика, музичальний мовний код.

Актуальність теми статті. Трагічне — складна естетична категорія, що вказує на досить широкий спектр естетичних відносин людини зі світом, способів усвідомлення смислу буття. До змісту музики та її власного поняттєвого апарату вона входить з боку загальножиттєвого досвіду, відкриваючи художню специфіку трагічної ціннісної парадигми, провокуючи різні інтерпретації трагічної художньо-образної взаємодії, що, тим не менше, завжди пов'язані з розкриттям антинормативності людського життя, незгладимої дихотомічності людської екзистенції. Головним чинником поляризації у розгляді трагічного постає протиставлення трагедійного та посттрагічного виходів з даної ціннісної антинормативності.

Трагедійність як можливість самого життя усвідомлюється й переживається у зв'язку зі сприйняттям незгладимих буттєвих протиріч. Але мистецтво виробляє способи виходу за межі цих протиріч та їх своєрідного долання, розширює межі свідомості, що сприймає та переживає трагічний сенс буття.

Тому **мета даної статті** — відкрити двоїсте значення трагічного як базової естетичної категорії та її вплив на формування виразової системи музичного мистецтва.

Основний зміст роботи. Трагедійна людина, за О. Шпенглером, це «фаустівський» герой, для якого увесь світ постає рухом до певної мети. Боротьба за існування, у тому числі трагедійна боротьба, є для нього ідеальною формою життя, а свої ідеї повинності, форми моралі він розглядає як усупільнені та вічні. Саме етична спрямованість діяльності та духовної інтерпретації життєвого досвіду визначає тип західноєвропейської фаустівської людини, котра існує в контексті спротиву світу та особистості. Це є однією з конститутивних рис західноєвропейської трагедії, причому вона насамперед розкривається як моральна [6]. Виходячи за межі концепції Шпенглера, можна сказати, що етичні обмеження, які виникають у трагедії Нового часу, створюють і її певний естетичний схематизм, а також акцентують значення особистісної позиції стосовно обставин трагедії.

Тільки мистецтво здатне поставити людину в таку позицію стосовно трагедійних сторін життя, при якій вона не відвертається від них, але стає здатною пізнавати їх справжній смисл і відчути новий

інтерес до бутєвих колізій. Буквальне звернення до трагедійних протиріч як до невіршуваних проблем людського буття виявляється можливим і необхідним лише в мистецтві: тут вони набувають позитивної естетичної значущості, облагороджуються нею, втрачаючи значення «жахливих» подій, але приймаючи властивість викликати глибоке (катартичне) співчуття.

Концепція трагічного в мистецтві як трагедійність, таким чином, пов'язана із граничним загостренням протиріч у художньому образі й з відбором тих стильових прийомів, композиційних рішень, мовних засобів, які можуть сприяти такому загостренню.

Історичною передумовою художньо-трагедійних рішень служить релігійний досвід осмислення корінних проблем людського існування, але вже зі значно більш високих і загальних, позаособистісних позицій. Єдність і цілісність цього досвіду як монотеїстичного в середньовічній культурі (незважаючи на всю принципову різницю між світовими релігіями), а також включення в сакральні концепції світу художніх засобів дозволяють говорити про даний період еволюції трагічного як пограничний, що своєрідно продовжує синкретичні устремління давньогрецького мистецтва, але відкриває, на відміну від нього, переваги *посттрагічного розуміння* вихідних антиномій людського мікрокосму.

Міркуючи про зміст цих антиномій, П. Флоренський називає дві початкові позиції особистості (людської самосвідомості): «алчбу безмежної Реальності і вимогу безумовної Істини». Перша пов'язана з «безмежним розширенням своєї титанічної основи», з «подоланням усякої норми, усякого смислу»; інша означає «неухильне звільнення себе від усякої реальності, усякого буттєвого».

Перша веде до основи Смыслу як такого, щоб «зазіхнути» на нього й побачити «Верховний Смысл» як «саму Міць». Інша веде до основної Реальності, щоб зажадати від неї доказів її прав на буття й переконатися, що Верховна Реальність і є сам Смысл. Перша завершується абсолютною перемогою титанічного (буттєвого, реального), але й абсолютною поразкою: вершина правди Землі є правдою Неба й людей, що «наситивши афект свого титанічного гніву, освітлюється й примиряється». Інша завершується визнанням того, що Верховна реальність, як абсолютно тверда точка буття, є Абсолютний Смысл, тому що правда Піднебесся — вона ж і правда Землі, з якою боролася людина: «Тоді томління духу згасне й розпач зажевріє радістю знайденої Істини реальності. Необхідні і один, і інший шляхи» [5, с. 142].

Так П. Флоренський у властивій йому термінології описує трагедійний і посттрагічний шляхи інтерпретації головної життєвої антиномії. Найбільш істотна відмінність їх один від одного – в оцінці можливості виходу за межі головного життєвого протиріччя й зближення полюсів свідомості. Перший шлях — трагедійний — пов'язаний з посиленням показу й переживання неможливості названого виходу, з граничною поляризацією, оцінною дихотомією всіх сил свідомості особистості. Інший, посттрагічний, відразу зосереджує на Істині й Смислі як божественній першооснові й, таким чином, уникаючи негативних самооцінок особистості, відмовляється від підпорядкування закону антиномії, що, втім, не скасовує сам закон. Звідси емоційна подвійність, амбівалентність трагедійного переживання й піднесено-позитивний однозначний характер посттрагічного почуття.

Релігійне розуміння головних антиномій людського життя, включаючи певні художні моделі, надає останнім більш широкого значення як універсальним і достовірним аспектам людської історії. Тому саме мистецтво, в контексті релігійного світорозуміння завжди залишаючись містеріальним, створює складні, відвернені, одночасно найбільш яскраві з речової сторони, вражаючі своєю предметністю, символи. Не тільки в християнстві, але й в інших релігійно-художніх картинах світу трагічний результат земних подій, трагічний характер їх переживання знімається осмисленням позамежної для одиничного людського досвіду космологічної божественної взаємозалежності подій. Саме в цьому контексті трагедійне сприйняття остаточно перероджується на посттрагічне, знаменуючи звільнення людини від земної обмеженості, суєтності почуттів. Споконвічне протиріччя життя й смерті розкривається як гармонійна взаємозалежність вічного та тлінного, коли через друге (і за його допомогою) відкривається перше.

Саме Середньовіччя у зв'язку з його релігійною налаштованістю затверджує уявлення про мистецтво як про сферу позитивних цінностей, як про піднесено-прекрасне, що створює власні способи впорядкування дійсності. Щодо цього Середньовіччя успадковує багато моментів античної культури. Не випадково і те, що серед різних родів мистецтва перевага віддається музиці як здатній особливо зміцнювати «етичний лад душі» (Боецій), що налагоджує своєю згодою (гармонією) «душу світу»

Більше того, саме по собі звернення до художнього тлумачення — звичайно, у межах, відведених йому релігійною естетикою, — уже

означало прилучення до божественного першоджерела, отже звільнення від тих обставин життя, які можна вважати трагедійними. Релігійне розуміння відкриває в мистецтві те прекрасне, «яке є належним саме по собі» (Августин). На його тлі трагедійність уявляється награною, штучною, неправильною. Про це — яскраві рядки зі Сповіді Августина: «...Але чому ж людина прагне так випробовувати скорботу, вбачаючи сумне й трагічне, хоча сама не бажала би терпіти те ж саме? І все-таки прагне глядач терпіти скорботу, побачивши це, і сама скорбота є його насолода. Чи не жалюгідне це навіженство?.. І якщо людські нещастя, що давно минули або вигадані, зображуються так, що глядач не почуває прикrostі, то він іде нудьгуючий і незадоволений; якщо ж він відчуває прикрість, то залишається, стежачи з увагою, і, радіючи, проливає сльози... Але куди йде, куди спрямовується такий сум?... Отже, ніякий біль не гідний похвали, ніякий біль не слід любити. Тільки ти, господь бог, що любить душі наші, співчуваєш їм незрівнянно більше, глибше, чистіше, більш незмінно, тому що тебе не ранив ніякий біль. Але хто іншої здатний на це?..» [1, с. 263–264].

У посттрагічній концепції своєрідно виражається ритуальна спрямованість культури, для якої однією з істотних опозицій стає протиставлення впорядкованого й неупорядкованого як доцільного та позбавленого мети. Можна припустити, що посттрагічне та традиційно-трагедійне розуміння антиномічності людського досвіду являють собою дві основні логічні моделі культури, значення яких може мінятися в різні історичні епохи. Ці моделі стають основними передумовами появи різних жанрових форм трагічного; вони й виявляються двома головними жанровими сферами його, що допускають подальші дроблення, конкретизацію, художньо-мовне відокремлення і т. д., оскільки жанр у мистецтві (у музиці найбільшою мірою) означає найбільш буквально з можливих у художній творчості заміщення логіки життєвих зв'язків, досвіду повсякденної свідомості новою особливою логікою художніх відносин і досвідом «очищеної» естетичної свідомості.

Перехід трагічного зі сфери повсякденного життєвого досвіду, у тому числі ритуально-міфологічного до художньої творчості пов'язаний з історією давньогрецької трагедії, у якій однаково яскраво представлені й релігійно-обрядова, і художня сторони. Названа трагедія є тем першим типом трагічної рефлексії культури, який містить у собі (як синкретичний) обидві майбутні основні жанрові мож-

ливості трагічного — трагедійне та посттрагічне ставлення до буттєвих антиномій.

Докласичний (у контексті становлення трагедійності в цілому) трагедійний конфлікт набуває самостійного та повного втілення лише в Новий час, коли мистецтво стає особливою формою діяння людини (поетикою), і самодостатньою, самоупорядкованою смисловою сферою. Так, на думку М. Бахтіна, трагедія досягає своєї жанрової зрілості в часи Шекспіра, оскільки саме як художній жанр вона є підйомом над кризою зміни двох епохальних культур — Середньовіччя та Нового часу. Тому вона й несе в собі всесвітність і всечасовість: вони дають їй сили усвідомлення й подолання кризи. Але тому й визначення смислу трагедії вимагає гранично узагальнюючих суджень, особливо тоді, коли мова йде про зміст, ціннісну спрямованість і повноту символів трагедії.

Середньовічне релігійне посттрагічне розуміння людської долі у світі, що створює й подібний тип посттрагічної художньої інтерпретації, передує автономній трагедійній жанровій формі й — на певному історичному етапі — своєрідно відкидається нею.

З боку сучасної культури причини уваги до посттрагічного можна побачити:

— у прагненні до релігійного синтезу, тобто до зближення, об'єднання традиційних уявлень про світоустрій, створених різними релігіями; зокрема це виражається у виникненні значної кількості проміжних релігійно-духовних шкіл;

— у розвитку космологічних концепцій людини, що ведуть до переосмислення її просторово-часових можливостей, до виведення її за межі земних життєвих обмежень, але зі збереженням пріоритету особистісної активності; ці концепції можуть не мати релігійного ухилу; вони виводять нові виміри ціннісного буття людини й людства в цілому;

— у посиленні уваги до схованих (таємних) сил людської свідомості, до універсальних духовних здібностей особистості; зокрема з цим пов'язане й нове культурологічне значення медитацій як форми духовного самовдосконалення і як нової художньо-жанрової форми.

З боку музичної творчості домінування концепції посттрагічного обумовлене: різноманіттям неостильових пошуків, які виражають, з одного боку, прагнення до буквального діалогу, до відтворення-реконструкції музичного досвіду минулого, з іншого боку — бажання

почути весь минулий досвід музики як духовну єдність, відкрити історичні універсалії музичної культури як духовні [4];

— у поглибленні аналітико-психологічних аспектів музичного образу, за допомогою яких виявляється процесуальність свідомості людини та самоцінне космологічне значення її, у потребі виразити довіру до месіанських духовних можливостей людини; останнє веде до появи «нової лірики» у музиці ХХ століття, а також до нового розуміння програмного змісту музики, з посиленням її символічної спрямованості;

— у пошуку нової всеосяжної символіки, за допомогою якої можна створити універсальну картину світу, звернену до позитивного людського досвіду, до «актуально прекрасного». Чим ширша така картина людських можливостей, створена композитором (художником, письменником і т. п.), тем важливіша сьогодні позитивна посттрагічна спрямованість його концепції.

Таким чином, говорячи про концепцію посттрагічного як особливого музичного феномена, можна у зв'язку зі стильовими відкриттями музики другої половини ХХ століття ураховувати три історично більш ранні фактори музичної поетики, що підготували, зумовили її:

— семантику первинних ритуально-релігійних жанрів, у яких формується уявлення про музику як про самодостатнє естетичне ціле (насамперед про її ювіляційні общинно-соборні функції, що мають вплив гармонізації);

— становлення класичних норм гармонії як перекладу-перетворення ідеї гармонії в систему конкретних правил і прийомів музичного письма, спільним цільовим призначенням яких є рівновага дисонантної і консонантної сфер музики, але з урахуванням підпорядкування дисонансу як консонансу. Консонантна сфера музики зміцнювалася у значенні носія позитивної образності; класицистська стилістика як сукупність знаків класичної музики, тобто найбільш чистого досвіду академічної музичної традиції, використовується у творах романтичної й більш пізньої епох у семантично ущільненому вигляді своєрідних «ключових слів», що несуть сталі ціннісно-сміслові позиції (Істину, Пробудження, Світло, Добро, Прекрасне, Безсмертя й тому подібні) [2];

— постійна присутність в європейській музиці Нового часу тенденції зближення музики і міфу; відкриття через музику нового міфологічного змісту в культурі ХХ століття. Дана тенденція поступо-

во утворює власну галузь жанрових форм, породжуючи й новий тип програмності, і нове ставлення до програмності в музиці.

У жанрово-композиційному відношенні нова інтерпретація музики пов'язана, по-перше, з посиленням уваги до синтетичних жанрів як до тих, що володіють готовою програмною основою, насамперед до найбільш загальних і масштабних опери, ораторії, похідних від них опери-ораторії, вокальної симфонії, музичної драми-містерії й деяких інших. По-друге, підсилюється увага до великої форми в музиці — і в часовому (тривалість) і в просторовому (партитурні умови, фактура) вимірах; особливого значення набувають циклічні форми, оскільки в генетичній ідеї цих жанрів закладене звертання до процесуальної сторони явищ, до мовної складності світу й людини як його частини, до взаємоперехідності контрастних природних і общинно-людських начал, до найбільш важливих підстав людської культури. Ідея музичного циклу або циклічності в музиці безпосередньо пов'язана із принципами кругообертання, поновлення, які одночасно є й повторенням і відновленням; вона дозволяє зрозуміти статичні й динамічні сторони дійсності в їх єдності. По-третє, традиційні умови, канони жанрів сприймаються в їх загальному виді як вказівка на можливості втілення в музиці головних ціннісних позицій людини. У конкретних композиційних вирішеннях переважає індивідуальна авторська воля, стильове відновлення, що розсовує звичні рамки жанру, змінює його внутрішню структуру. Тому в сфері жанрово-композиційних форм переважає вільно-експериментальний підхід, реконструкція-винахід, відкриття нових жанрових програм і нової програмності в жанрі.

У стильовому й стилістичному аспектах зближення музичної та міфологічної структур пов'язане з низкою зрушень у музичних мисленні і мові, котрі якщо й мають історичні прецеденти, то настільки далекі, що їх зміст вже не акцентуються в сучасній музичній свідомості, а тому самі ці стильові зрушення виглядають як повне торжество авторського відкриття (парадоксальним чином уводячи авторську ініціативу до музичних міфологем) [3]. Основними тут є:

- переростання полістилістики в стилістичну поліфонію, яка може бути підлеглою завданню стильового синтезу, естетиці тотожності, комплементарно-сонорному принципу розвитку тематизму;
- розвиток континуумних властивостей музичної мови та набуття ними особливих символічних значень, завдяки яким вони створюють значеннєве протистояння всім способам музичної дискретності, як полярність роздільності та безперервності.

Таке протистояння може бути розглянуте й в історично послідовному вигляді як протистояння сонористичної та додекафонно-серійної систем музичної композиції. Воно послужило підставою для поняття про стильовий плюралізм як діалог систем у працях К. Ручьєвської;

– домінування повторності як способу співвіднесеності стилістичних комплексів у часі, що веде до появи парадоксального типу статичної драматургії, який, у свою чергу, веде до часової невизначеності, незавершеності, відкритості форми;

– нове розуміння ладово-гармонійних умов музики пов'язане з урівноваженням у правах дисонансу й консонансу, але не такому, що веде до абсолютизації нестійкості, функціональної напруги семантичних функцій, а навпаки, такому, що знімає всяку можливість драматичної напруги, оскільки надає дисонансу функціональної стійкості консонансу, відтак знімає функціонально-ладові розмежування між дисонансом і консонансом, що й пояснює, насамперед, нову свободу побудови фактурної вертикалі та взаємин вертикалі й горизонталі музичного тексту;

– вагомість авторського внеску до нових програмних концепцій у музиці другої половини ХХ століття, що змушує розглядати феномен стилю в межах окремих авторських поетик, тобто спиратися на категорію авторського стилю у визначенні провідних рівнів стилетворення в музиці.

У цілому **наукова новизна** дослідження обумовлена запровадженням двох понять, що утворюють парну категорію трагічного та виявляють його антиномічну сутність, трагедійності та посттрагічного, що дозволяє ширше розглядати втілення трагічного протиріччя в музичному мистецтві.

Висновки роботи вказують, що посттрагічне зумовлене розвитком музичної мови та розумінням провідних смислових завдань музики на рівні її стильових домінант, веде до відродження ідеї міфологізації музичної форми та сприяє новій гармонізації як музичних виразових засобів, так і соціальної свідомості.

Таким чином, саме посттрагічне виявляється надзвичайно важливим феноменом у культурі ХХ століття, особливо в другій його половині, глибоко впливає й на уявлення про музику як поетику в цілому, і на конкретні композиторські жанрово-стильові рішення (на можливості побудови авторської поетики).

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Августин // История эстетики: в 5 т. Т. 1. М., 1962. С. 263–264.
2. Гадамер Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. 386 с.
3. Лосев А. Форма — Стиль — Выражение. М.: Искусство, 1995. 944 с.
4. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
5. Флоренский П. Из богословского наследия // Богословские труды. М., 1977. Т. XVII. С. 85–248.
6. Шпенглер О. Закат Европы. М.: Прогресс, 1993. 666 с.

REFERENCES

1. Augustine (1962). // History of aesthetics in 5 vols. T. 1. M., P. 263–264 [in Russian].
2. Gadamer, G. (1991). The relevance of the beautiful. M.: Art [in Russian].
3. Losev, A. (1995). Form — Style — Expression. M.: Art [in Russian].
4. Samoilenko, A. (2002). Musicology and the methodology of humanitarian knowledge. The problem of dialogue. Odessa: Astroprint [in Russian].
5. Florensky, P. (1977). From the Theological Heritage // Theological Works. M. T. XVII. P. 85–248 [in Russian].
6. Spengler, O. (1993). Sunset of Europe. M.: Progress [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 10.10.2018

УДК 78.01/.08+782.1/784.95

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–2–203–213

Дун Синьюань

<http://orcid.org/0000–0003–0804–1547>

здобувач кафедри історії музики

та музичної етнографії Одеської національної музичної

академії ім. А. В. Нежданової

OdDongXinyuan@gmail.com

ЖАНРОВО-ВИДОВІ ПЕРЕДУМОВИ ПСИХОЛОГІЧНО-ЕСТЕТИЧНИХ МОДАЛЬНОСТЕЙ ОПЕРНОГО ХАРАКТЕРУ

Мета статті — запропонувати визначення оперного характеру у відповідності до оперної семантики як специфічної іманентної синтетичної художньо-виразової галузі, спираючись на жанрово-видові тенденції еволюції опери. Методологія роботи визначається жанрово-естетичним та семіотичним підходами з підсиленням психологічного аспекту у розгляді оперних явищ. Наукова новизна статті зумовлена розкриттям